

LA REVUE DES MUSÉES DE FRANCE

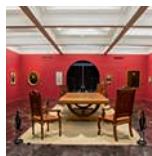
REVUE DU LOUVRE
2016 – n°5

La redécouverte
d'une œuvre
d'Okumura Masanobu



Sommaire

2016 – n° 5



Blaise DUCOS	4
Pierre-Hippolyte PÉNET, Dominique PRÉVÔT	8
Stéphanie BROUILLET	12
Géraud SEZNEC	15
Émilie CHEDEVILLE, Gabrielle MONTARNAL	20



Paz NÚÑEZ-REGUEIRO, Maria Filomena GUERRA	24
Isabelle DUBOIS-BRINKMANN	35
Teresa Leonor M. VALE	48
Marie-Lise LAHAYE, Coralie LEGROUX, Mélanie MOREAU	58
Marco RICCÒMINI	67
Christian BAULEZ	74
Sylvie LE RAY-BURIMI	82
Marie-Pascale MALLÉ	89
	100
	104

ÉVÉNEMENTS

- PARIS. Musée du Louvre**
Réouverture des salles de peinture hollandaise et flamande
- NANCY. Palais des ducs de Lorraine-Musée Lorrain**
L'épée de grand écuyer de Lorraine, un trésor national pour Nancy
- SÈVRES. Musée national de la Céramique**
Une paire de vases en porcelaine chinoise
- AUBAGNE. Musée de la Légion étrangère**
Un musée rénové
« La Légion étrangère est une famille qui n'oublie pas ! »
- SAINT-GERMAIN-EN-LAYE. Musée départemental Maurice-Denis**
Redécouvrir Henri de Maistre grâce à la donation de son fonds d'atelier

ÉTUDES

- L'or votif des Muiscas : art et technologie en Colombie préhispanique**
- Le maître du retable Lösel, un peintre du xv^e siècle entre la Haute Alsace et la Suisse**
« Que ce soit la chose la plus parfaite que l'on puisse exécuter »
Les œuvres créées par l'orfèvre Thomas Germain pour deux cardinaux portugais conservées au Louvre
- Jeune femme coiffant un jeune homme : la redécouverte d'une œuvre d'Okumura Masanobu (1686-1764)**
- Guerriers en scène : Fratta et le Maître de Philippe**
- Les Lorta de Mesdames au château de Bellevue**
- Le Portrait de Joachim Murat en maréchal de l'Empire par François Gérard au musée de l'Armée**
- Les dépouilles de la fête : bilan de la campagne d'acquisitions sur le thème du carnaval menée par le MuCEM de 2009 à 2014**

EXPOSITIONS

INDEX



« Que ce soit la chose la plus parfaite que l'on puisse exécuter ». Les œuvres créées par l'orfèvre Thomas Germain pour deux cardinaux portugais conservées au Louvre

par Teresa Leonor M. Vale

Des sources documentaires inédites permettent de retracer les circonstances des commandes de deux œuvres majeures de l'orfèvre Thomas Germain conservées au Louvre, l'écuelle exécutée pour le cardinal da Mota, secrétaire d'État du roi du Portugal, et l'écritoire offerte par le roi Jean V au cardinal Nuno da Cunha de Ataíde. Il apparaît ainsi que les milieux « romains » de la cour portugaise ne furent pas étrangers à l'immense renommée de Thomas Germain à Lisbonne.

L'art et la culture sous le règne de Jean V

Le règne de Jean V de Portugal (1706-1750) se caractérise, en ce qui concerne l'art et la culture, par une volonté d'*aggiornamento* de la production culturelle et artistique européenne : cette nouvelle dynamique favorise ainsi les importations d'œuvres d'art, tout particulièrement celles provenant d'Italie, mais également celles produites en France¹. Rome et Paris deviennent donc des centres spécialement prisés par les importateurs – le souverain, d'abord, mais aussi certains membres de l'aristocratie et du haut clergé, principalement ceux qui fréquentaient la cour.

Les deux œuvres des collections du musée du Louvre sur lesquelles nous allons nous pencher – une écritoire et une écuelle en argent doré, toutes deux réalisées par l'orfèvre Thomas Germain (1673-1748) –, ont appartenu à deux personnalités qui comptaient parmi les proches du souverain portugais que l'histoire surnomma « Le Magnanime ».

Les cardinaux Dom Nuno da Cunha de Ataíde (1664-1750) et Dom João da Mota e Silva (1685-1747) occupaient de hautes fonctions : l'un, dans la hiérarchie de l'Église catholique portugaise – Dom Nuno da Cunha fut inquisiteur général du royaume – et, l'autre, dans l'appareil politico-administratif de l'État – Dom João da Mota e Silva fut nommé secrétaire d'État de Jean V en 1736, poste qu'il conserva jusqu'à sa mort.

Tous deux connaissaient, directement ou indirectement, l'art italien, tant admiré à l'époque. Dom Nuno fit un voyage à Rome en 1721, dans le but de participer au conclave réuni après la mort du pape Clément XI,



1. Anton Fritz (actif à Rome vers 1700-1750). *Portrait du cardinal Dom Nuno da Cunha de Ataíde.* Vers 1721. Gravure sur papier. Lisbonne. Bibliothèque nationale du Portugal. Section Iconographie, E.249 P.

qui l'avait nommé cardinal quelques années auparavant. Dom João da Mota e Silva, sans avoir jamais quitté le Portugal, pouvait compter sur les bons et loyaux services de son frère, Pedro da Mota e Silva, secrétaire de l'ambassade romaine du marquis de Fontes (1712-1718).

Le cardinal da Cunha eut ainsi l'occasion d'acquérir à Rome des œuvres d'art et autres objets, pour son plaisir personnel ou pour les offrir. Quant au cardinal da Mota, il réunit une collection d'ouvrages réalisés dans la ville pontificale, plus précisément des pièces d'orfèvrerie parmi lesquelles se détache un beau calice de l'orfèvre Filippo Galassi (1685-1757) portant ses armes².

Cependant, l'orfèvrerie française était, elle aussi, réputée et appréciée par le roi et, par conséquent, par les courtisans portugais³. Les ouvrages de Thomas Germain (1673-1748), le plus fameux orfèvre du règne de Louis XV, étaient tout particulièrement prisés, non seulement du fait de leur qualité artistique évidente, mais aussi grâce au prestige dont l'orfèvre parisien jouissait à la cour, notamment par l'intermédiaire d'un personnage central proche du Magnanime : Johann Friedrich Ludwig (1673-1752). Ce fondeur et orfèvre allemand, dûment italianisé après un séjour de quelques années à Rome, était arrivé à Lisbonne en 1700 pour réaliser le tabernacle d'une église jésuite de la capitale et était entre-temps devenu le véritable directeur artistique du règne de Jean V. Ludwig et Germain s'étaient connus à Rome – comme nous le verrons plus loin, ils avaient tous les deux travaillé en même temps au chantier monumental de l'autel de Sant'Ignazio, à l'église du Gesù. Thomas Germain, ainsi que son fils, François-Thomas (1726-1794), réalisèrent ainsi de nombreuses pièces pour la couronne et pour la cour du Portugal. Parmi ces ouvrages, citons le remarquable service de table royal, dont une partie seulement a survécu et est actuellement majoritairement conservée au musée national d'Art ancien de Lisbonne⁴.

Les deux cardinaux portugais entrèrent en possession pour des raisons distinctes des deux œuvres du musée du Louvre que nous allons examiner : l'écritoire fut offerte à Dom Nuno da Cunha de Ataíde par le roi en personne – Jean V en fit la commande à Paris, par l'intermédiaire de l'envoyé portugais auprès de la cour française, Francisco Mendes

de Góis (vers 1670-1753)⁵ –, tandis que l'écuelle fut très probablement commandée directement par Dom João da Mota e Silva, comme semblent l'indiquer les éléments dont nous disposons aujourd'hui.

L'écritoire du cardinal da Cunha

Dom Nuno da Cunha de Ataíde (fig. 1) naquit dans une famille de l'aristocratie portugaise mais, n'étant pas l'aîné, il s'achemina naturellement vers une carrière ecclésiastique. Il fit ses études à Lisbonne, puis à Coimbra, où il obtint son diplôme de Maître ès Arts en 1684.

Le parcours de Dom Nuno au sein de l'Église est en étroite relation avec le Saint-Office : il débuta à Coimbra, mais notre homme occupa très vite le centre de la scène dans la capitale du royaume, d'abord en tant que député, puis comme inquisiteur du Tribunal de Lisbonne et, enfin, comme inquisiteur général du royaume, fonction qu'il reçut de Jean V en 1707.

Toutefois, la carrière de Dom Nuno da Cunha de Ataíde ne se cantonna pas à l'univers ecclésiastique : sa naissance lui réservait en effet d'autres fonctions, politiques, diplomatiques et administratives. C'est ainsi que, le 5 janvier 1694, Dom Nuno fut nommé « Gentilhomme du Rideau » de Pierre II (1683-1706) – il avait la tâche d'ouvrir et de fermer les rideaux de la tribune d'où le roi entendait la messe. D'autres postes s'ensuivirent, toujours sous le règne de Pierre II, parmi lesquels celui de Maître de la chambre du roi et celui de député de la Commission du contrôle des finances, l'un des organes de l'administration centrale du royaume.

Lorsque Jean V monta sur le trône, la présence et le rôle central de Dom Nuno da Cunha de Ataíde prirent aussitôt une importance de premier plan. C'est en effet lui qui, en tant que grand aumônier, présenta au jeune souverain – le jour de son acclamation, le 1^{er} janvier 1707 – la croix et le missel sur lesquels Jean V jura les lois fondamentales du royaume. La confiance que le nouveau monarque portait à son grand aumônier est avérée par la triple nomination dont il fut l'objet : le 10 mars 1707, Dom Nuno da Cunha devint inquisiteur général, comme on l'a vu plus haut, mais aussi membre du Conseil d'État et ministre principal. Finalement, lors du consistoire du 18 mai 1712, Dom Nuno fut nommé cardinal par le pape Clément XI, une nomination de la plus haute importance pour le Portugal, s'inscrivant dans la stratégie d'affirmation de prestige du royaume menée par Jean V tout au long de son règne. En 1721, le cardinal da Cunha se rendit à Rome afin de participer au conclave qui aboutit à l'élection du pape Innocent XIII. Il laissa une trace éternelle dans la capitale pontificale en faisant restaurer à ses frais la basilique de Sant'Anastasia – du nom de son titre cardinalice. La profusion de ses offrandes – des pièces d'orfèvrerie, mais aussi de porcelaine orientale, ainsi que d'autres objets – marqua les esprits, ce dont se font l'écho les écrits des auteurs de l'époque.

De retour au royaume du Portugal, le cardinal da Cunha occupa jusqu'à sa mort ses fonctions dans le cercle étroit du souverain dont il avait toute la confiance. Entouré des œuvres d'art et des beaux objets dont il faisait l'acquisition – des ouvrages européens et extra-européens, comme l'attestent les documents et les exemplaires qui ont survécu jusqu'à nos jours –, Dom Nuno da Cunha disposait également de pièces qui lui avaient été offertes, notamment par le souverain, comme l'écritoire française qui nous intéresse. Celle-ci témoigne du bon goût de celui qui en fit la commande et l'offrit, mais aussi de celui qui la reçut⁶.



2. Thomas Germain. *Écritoire aux armes du cardinal da Cunha*. 1746-1747. Argent doré. H. 0,24 ; L. 0,50 ; P. 0,32. Paris. Musée du Louvre. Département des Objets d'art. Inv. OA 9941.



3. Détail de la fig. 2 : Allégorie de la Justice.



4. Détail de la fig. 2 : Allégorie de la Vérité.

Dans le contexte de la production d'orfèvrerie française de l'époque, l'écritoire du cardinal da Cunha⁷ (fig. 2) se présente comme un objet du plus grand intérêt. Avant d'intégrer la collection du Louvre, elle faisait partie de la remarquable collection Rothschild et fut donnée au musée en 1956 par la baronne Von Doorn⁸.

Cette grande écritoire, en argent, fondu, ciselé et incisé, est entièrement dorée et comporte des marques sur chacune de ses pièces⁹. Elle est composée d'un plateau, de deux cornets (contenant un encrier et un poudrier) et d'une sonnette posée sur un porte-éponge. Le large plateau ovale à contours bordé d'une moulure d'oves repose aux deux extrémités sur deux coquilles recourbées. Il est doublé d'ondes et de rocailles dessinant aux angles quatre pieds à enroulements, au centre des grands côtés quatre cartouches rocaille encadrant des médaillons ciselés des figures de la Justice et de la Vérité (fig. 3 et 4) et, au-dessus des coquilles, deux cartouches encadrant les armoiries cardinalices partiellement effacées et décorées. La surface du plateau est compartimentée, travaillée en aplat et ciselée de canaux tors et de puissants enroulements polis sur fond amati. Au centre, sur un socle circulaire mouluré finement ciselé de frises de guillochis et de bâtons rompus, s'élève le porte-éponge à contours, de forme légèrement balustre, orné sur deux côtés de cartouches représentant les attributs de la Justice : l'Œil dissipant les nuées et les Deux Sceptres en sautoir devant le Soleil. Posée sur le porte-éponge, la sonnette, bordée d'une frise d'oves, est ciselée de cartouches de feuillages et de rayons et, dans sa partie supérieure, de motifs d'écailles imbriquées. De part et d'autre du porte-éponge se déploient de vigoureux enroulements de feuillages en ronde bosse (fig. 5 et 6) qui maintiennent les deux cornets comme en suspension et viennent s'attacher aux deux extrémités du plateau. Les deux cornets affectent la forme de vases couverts ouvrant à charnière, bordés de frises d'oves et ciselés de canaux tors, surmontés de boutons en forme de graine. Ils contiennent un encrier (fig. 7) et un poudrier (fig. 8) amovibles, ce dernier à couvercle ajouré, tous deux ciselés de frises de bâtons rompus, de motifs de fleurons dans



5



6



5. Détail de la fig. 2 : feuillage du plateau.

6. Détail de la fig. 2 : feuillage.

7. Détail de la fig. 2 : l'encrier.

7



8. Détail de la fig. 2 : le poudrier.

des compartiments, et gravés d'armes cardinalices effacées et dédorées (fig. 9). Le tout est contenu dans un écrin de maroquin rouge doré aux petits fers et renforcé de cuivre, jadis armorié, doublé de velours vert.

Comme nous avons eu l'occasion de le signaler, cette écritoire était un cadeau du roi Jean V. Dans une lettre datée du 9 mai 1747, l'officier du secrétariat d'État de Lisbonne, Pedro António Virgolino, informait l'envoyé de la Couronne portugaise à la capitale française, Francisco Mendes de Góis, déjà mentionné plus haut, qu'il devait s'occuper de commander ou d'acquérir le précieux objet : « Notre Maître et Seigneur

m'a confié à Caldas la mission de vous écrire dès notre retour à Lisbonne afin de vous rappeler l'écriture pour Monsieur le Cardinal da Cunha ; et de vous faire part de divers points : d'abord, que ce soit la chose la plus parfaite que l'on puisse exécuter ; deuxièmement, que son poudrier ne soit pas ouvert [...] ; troisièmement, que le plateau sur lequel reposent les différentes pièces soit en argent [...] ; et vous serez juge en la matière mais, dorée, elle en sera d'autant plus précieuse : vous pourrez la faire dorer vous-même et me la remettre aussi tôt que possible [...] »¹⁰.

Il est particulièrement intéressant d'observer, d'une part, le désir du monarque que l'objet présente la meilleure qualité possible du point de vue de son exécution – « la chose la plus parfaite que l'on puisse exécuter » – et, d'autre part, l'indication précise que le récipient contenant la poudre métallique, qui servait à absorber l'excédent d'encre, devait être fermé, très probablement pour éviter que son contenu ne s'éparpille si jamais un choc le faisait tomber par inadvertance.

Au mois d'octobre de cette même année 1747, l'écriture était déjà remise à Lisbonne. Le souverain se félicita de la beauté de l'objet qui, sans aucun doute, ravit le cardinal da Cunha, comme le raconte Pedro António Virgolino dans une lettre, datée du 10 octobre, adressée à son acheteur à Paris, Francisco Mendes de Góis : « À peine eussé-je présenté l'écriture à Sa Majesté que lui et tous ceux qui la contemplèrent en firent abondamment l'éloge ; et je vous l'affirme moi-même : c'est l'une des choses les plus parfaites que j'aie vues. Après l'avoir examinée, Sa Majesté m'ordonna de la porter de sa part à monsieur le Cardinal da Cunha ; je m'empressai de lui obéir, et celui-ci la reçut avec une égale satisfaction [...] l'après-midi même, il se rendait au palais pour remercier Sa Majesté de ce présent [...] »¹¹.



9. Détail de la fig. 2 : les armes du cardinal da Cunha.

Les cadeaux du souverain au cardinal et inquisiteur général n'en restèrent pas là : quelques jours plus tard, il passait déjà commande d'autres ouvrages réalisés à Paris pour les offrir à Dom Nuno da Cunha, notamment une paire de chandeliers : « deux candélabres en argent, à cinq branches chacun, d'une hauteur totale de deux emfans, ou celle que vous jugerez adéquate selon l'opinion des Maîtres, et qui soient choses les plus parfaites »¹². Toutefois, les délais exigés par Thomas Germain et les prix qu'il pratiquait, peut-être également la mort de l'orfèvre en 1748, remirent l'exécution des chandeliers entre les mains d'un autre « parmi les nombreux bons orfèvres de Paris »¹³, comme on peut le lire dans une autre lettre écrite par António Pedro Virgolino et toujours adressée à Francisco Mendes de Góis, le 23 janvier 1748. Dans l'hypothèse où cette commande de chandeliers ait été suivie d'effet, le cardinal da Cunha aurait donc reçu d'autres ouvrages français, mais qui ne provenaient pas de l'atelier de Germain.

L'écuelle du cardinal da Mota

Contrairement à Dom Nuno da Cunha, Dom João da Mota e Silva n'était pas d'ascendance aristocratique, et c'est son parcours au sein de l'Église – et, de toute évidence, ses capacités personnelles – qui le conduisirent à la cour et lui firent obtenir la dignité de cardinal (fig. 10).

João da Mota e Silva naquit le 14 août 1685 à Castelo Branco. Il y reçut le baptême avec pour parrain Dom Fr. Luís da Silva, religieux de l'ordre des Trinitaires qui était, à l'époque, évêque de Guarda et qui devint par la suite archevêque d'Évora. Deux de ses frères, Pedro da Mota e Silva (mort en 1756) et Manuel da Mota e Silva (mort en 1735), avaient également décidé de consacrer leur vie à la religion, bien que le premier ait toujours occupé simultanément d'autres fonctions, politiques et administratives.

Encore enfant, João da Mota e Silva vécut à Lisbonne, où il alla à l'école. Il se rendit ensuite à Évora et à Coimbra pour y faire ses études supérieures. C'est dans l'université de cette seconde ville qu'il obtint son diplôme de docteur en théologie. À la suite de l'élection du nouveau

pape Benoît XIII, Jean V, prévoyant la nomination prochaine de cardinaux, suggéra au Vatican, le 14 août 1726, le nom de João da Mota e Silva. Cependant, la confirmation pontificale qui lui donna la dignité de cardinal portugais ne fut établie que lors du consistoire du 26 novembre 1727. Par ailleurs, la carrière ecclésiastique de Dom João ne l'empêcha pas de mener simultanément une activité au sein de l'appareil administratif : il faisait partie du Conseil d'État depuis 1717 et, le 2 septembre 1736, il fut nommé secrétaire d'État de Jean V, devenant ainsi une figure extrêmement influente du pouvoir politique. La correspondance échangée entre le souverain et l'ecclésiastique, qui faisait carrière en politique, révèle des rapports proches et aussi informels que possible pour deux personnalités de ce statut, dans le contexte d'une cour absolutiste¹⁴.

C'est à partir du milieu des années 1730 qu'apparaissent les premières informations au sujet de commandes et d'envois, destinés au cardinal da Mota, de pièces de cette orfèvrerie française tant appréciée. En effet, dans un fonds documentaire concernant l'envoyé Francisco Mendes de Góis, conservé dans les archives historiques et diplomatiques du ministère des Affaires étrangères à Lisbonne, se trouve un document daté du 25 octobre 1733 et portant le titre suivant : « Son Eminence Monseigneur Le Cardinal da Motta, son Compte ». Le compte en question, d'un montant global de « 100.19.9 » écus français, ne mentionne pas les objets acquis aux frais du cardinal da Mota, mais seulement les dépenses liées à leur envoi et à l'assurance correspondante¹⁵ ; on peut cependant l'associer, sous certaines réserves, à la remise des pièces en argent auxquelles le cardinal fait référence quelques mois plus tard, dans ses lettres adressées à l'envoyé du Portugal à Paris.

C'est ainsi que, le 28 juillet 1734, le cardinal faisait part de son admiration et de son contentement à l'égard d'une commande qu'il venait de recevoir, comprenant deux sucriers, une petite assiette et un pot à moutarde. Une telle satisfaction justifiait une nouvelle commande ; celle-ci est effectuée dans la même lettre et porte sur de nouveaux exemplaires des mêmes objets : deux autres sucriers, une autre petite assiette et un autre pot à moutarde de plus grandes dimensions que celui qu'il venait de recevoir, car ce dernier « ne servait que pour la petite table »¹⁶. Pour aider au bon déroulement de cette commande, le cardinal s'enquerra de savoir si, à Paris, on conservait encore le registre des mesures des pièces qui étaient en sa possession – il serait utile à la nouvelle commande ; si toutefois ce n'était pas le cas, il proposait d'en envoyer le « dessin, pour qu'il n'y ait pas de différence »¹⁷.

Quelques mois plus tard, plus précisément le 23 décembre 1734, ces pièces en argent arrivaient à Lisbonne pour le cardinal da Mota, après avoir fait le voyage depuis Paris. Leur provenance est attestée par la manifestation de l'admiration inconditionnelle que Dom João leur vouait et qu'il exprime en ces termes, une fois de plus dans une lettre adressée à Francisco Mendes de Góis : « Je n'ai rien à dire au sujet des pièces en argent, vous savez combien je prise les œuvres de Monsieur Germain »¹⁸ – il s'agit encore une fois de l'orfèvre Thomas Germain qui travailla assidûment pour le Portugal sous le règne du Magnanime. Avec les pièces commandées et reçues en décembre 1734 se trouvait également un ensemble en argent doré – une « soupière à plateau doré ». Le contentement du cardinal da Mota devant cet ouvrage, « tellement parfait », est tel que l'homme déclare qu'il s'agit « d'une dépense très bien faite »¹⁹, bien qu'il ne l'eût pourtant pas commandé.



10. Portrait du cardinal Dom João da Mota e Silva. 1737. Gravure sur papier. Lisbonne. Bibliothèque nationale du Portugal. Section Iconographie, E.A4A.



11. Thomas Germain. *Écuelle aux armes du cardinal da Mota et son plateau.* Argent doré. H. écuelle : 0,13 ; L. 0,304 ; plateau : D. de 0,298 à 0,228. Paris. Musée du Louvre. Département des Objets d'art. Inv. AO 6118.

Notons dans le texte de cette lettre une autre mention digne d'intérêt, révélatrice non seulement d'une facette de la personnalité du cardinal da Mota – qui recherchait la considération de tierces personnes pour les œuvres qu'il commandait et appréciait –, mais aussi de l'ambiance qui régnait à la cour. Parmi les différents personnages qui y gravitaient figurait notamment Johann Friedrich Ludwig, « Ludovice » pour les Portugais, à qui nous avons fait référence plus haut et qui jouait, à l'époque, un rôle déterminant. Ainsi, la valeur que le cardinal accordait à l'opinion de Ludwig, une opinion qu'il souhaitait ardemment obtenir, est manifeste lorsqu'il déclare : « je n'ai pas encore eu l'occasion de montrer tous ces ouvrages à Frederico, mais un autre personnage à la réputation de grand maître s'est montré surpris devant la perfection du Ciseleur ; et croyez-moi, il m'a avoué ne pas oser tenter de l'imiter »²⁰. L'importance de l'avis de l'orfèvre allemand, directement proportionnelle au prestige dont il jouissait à la cour portugaise de l'époque, était aussi liée au fait que Ludwig connaissait parfaitement l'auteur des pièces, Thomas Germain. En effet, comme nous l'avons évoqué plus haut, ils s'étaient rencontrés à Rome et avaient travaillé ensemble, à la fin du ^{xvii}^e siècle, au grand chantier de l'autel de Sant'Ignazio, dans l'église de Gesù, sous la direction d'Andrea Pozzo. Ludwig et Germain avaient alors tous deux

collaboré directement à la réalisation d'une même pièce, une lampe en argent – suspendue dans l'encadrement supérieur de la porte du côté droit de la chapelle²¹ – ; l'orfèvre allemand connaissait donc parfaitement les compétences de son collègue français, ce qui rendait d'autant plus précieuse son opinion aux yeux du cardinal da Mota.

À l'époque, et pendant tout le règne de Jean V, l'avis, ou plutôt les impressions de Ludwig, étaient d'ailleurs fondamentales pour tout ce qui se rapportait aux commandes d'œuvres d'art, et en particulier celles d'ouvrages d'orfèvrerie. Aucune commande n'avait effectivement lieu sans l'approbation de « Frederico », tel qu'il est désigné dans les documents de l'époque. On en trouve un des nombreux témoignages dans une lettre d'António Pedro Virgolino, officier du Secrétariat d'État, toujours adressée à Francisco Mendes de Góis, écrite au mois d'octobre 1736 : « Je ne puis vous donner à ce jour une réponse positive au sujet des dessins de monsieur Germain, car Frederico s'est absenté à cause d'un problème à la jambe et Sa Majesté souhaite avoir son avis sur le sujet [...] »²².

Le seul objet identifié aujourd'hui comme ayant fait partie de ces commandes d'orfèvrerie française passées par le cardinal da Mota date précisément du milieu des années 1730. Il s'agit d'une écuelle et de son plateau (fig. 11), en argent doré, fondu, ciselé et incisé, réalisée par le



12. Détail de la fig. 11 : le fretel du couvercle de l'écuelle.

tant apprécié Thomas Germain²³. Elle fait partie des collections du musée du Louvre depuis 1907, grâce à un don de la Société des Amis du Louvre. Elle a auparavant, aux ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles, appartenu à des collections particulières, comme celles du baron Léopold Double, de Paul Eudel, du prince Demidoff à San Donato, de Polowstoff et d'Henri Chasles²⁴.

Cette œuvre est particulièrement intéressante, non seulement en raison de sa qualité plastique remarquable – manifeste dans l'interprétation dynamique de la morphologie globale, ainsi que dans les détails, avec par exemple le fretel du couvercle de l'écuelle en forme d'artichaut et son jeu de reliefs et de creux favorisant les effets de lumière (fig. 12) –, mais aussi parce qu'elle constitue l'une des rares pièces témoignant des débuts de la carrière du célèbre Germain. Ce dernier aspect est d'ailleurs signalé dans un texte récent sur les pièces d'orfèvrerie française présentées dans les salles du Louvre consacrées aux arts décoratifs français, ouvertes au public en 2014, où l'écuelle du cardinal da Mota occupe une place de choix²⁵.

L'une des particularités de l'écuelle du cardinal da Mota, qui contribue à sa spécificité au regard de l'ensemble des pièces de l'orfèvrerie française de l'époque présentant la même typologie et même au sein de la production de Thomas Germain que nous connaissons, concerne la morphologie du plateau (fig. 13). En effet, les plateaux de la majeure partie des écuelles de l'époque sont ronds, ou ovales²⁶ et non ondulés comme la forme recherchée de celui du cardinal portugais. La forme du plateau de l'écuelle du Louvre s'articule ainsi parfaitement avec les



13. Fig. 11 vue de dessus.



14. Détail de la fig. 13 : une des anses latérales avec les armes du cardinal da Mota.



15. Guillaume François Laurent Debrie (actif au Portugal 1731-1755 ?). Armes du cardinal Dom João da Mota e Silva sur un canon. 1736. Gravure sur papier. Lisbonne. Bibliothèque nationale du Portugal. Section Iconographie, E. 1270 P.

anses de l'objet (fig. 14), qui présentent les armes cardinalices (fig. 15) en une composition particulièrement raffinée, conjuguant le travail de fonte et de ciselure.

La réalisation, vers 1733-1734, d'une pièce destinée à être utilisée dans un cadre privé – un repas pris dans son propre appartement – rappelons qu'à l'origine, l'écuelle, ou le plat couvert, était associé aux repas des parturientes ou des malades alités – pourrait indiquer que les problèmes de santé du cardinal se seraient déclarés à cette époque, des maux mentionnés dans le détail par plusieurs auteurs à partir de 1736.

Deux témoignages insignes de l'orfèvrerie française du XVIII^e siècle

Les ouvrages de l'orfèvre parisien Thomas Germain, réalisés pour les deux cardinaux portugais et maintenant conservés au musée du Louvre, présentent, chacun à leur manière et pour des raisons distinctes, une valeur insigne. Témoins de la qualité exceptionnelle de l'orfèvrerie française de la première moitié du XVIII^e siècle, ils représentent, en même temps, l'expression du goût raffiné d'un roi et d'une cour qui avaient

choisi Rome comme principale sphère de leur stratégie diplomatique et menaient une politique ambitieuse de commande et d'acquisition d'œuvres d'art, mais sans pour autant négliger l'autre scène culturelle majeure de l'époque, Paris. Pour preuve de cette attention partagée du souverain pour Rome et Paris, citons la décoration de l'autel le plus important du royaume : le maître-autel de la basilique patriarcale de Lisbonne, où le cardinal-patriarche célébrait la messe avec un ensemble composé d'une croix et de sept chandeliers, au lieu de six, privilège exceptionnel concédé par le pape et qui l'assimilait à l'autel des célébrations pontificales. En 1746, on disposait sur cet autel un groupe de statues en argent doré représentant les apôtres, réalisé à Rome par l'orfèvre Filippo Tofani (1694-1767), ouvrage qui faisait écho à une garniture d'autel ciselée par Thomas Germain à Paris²⁷.

L'importance de ces pièces conservées au musée du Louvre réside non seulement dans leur valeur artistique, mais aussi dans leur rareté. En effet, la plupart de l'orfèvrerie façonnée par les plus grands orfèvres français pour le roi Jean V et son entourage a disparu lors du tremblement de terre de Lisbonne de 1755, qui détruisit une grande partie de la capitale.

Traduit du portugais par Joana Cabral

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Michèle Bimbenet-Privat, conservateur général au département des Objets d'art du musée du Louvre, pour toute sa générosité et son aide.

NOTES

1 Voir, sur le même sujet : S. V. Rocca, G. Borghini, (dir.), *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo*, Rome, 1995 ; A. Delaforce, *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*, Cambridge, 2002 ; A. F. Pimentel (éd.), *A Encomenda Prodígiosa. Da Patriarcal à Capela Real de S. João Batista*, (guide de l'exposition), Lisbonne, 2013 ; T. L. M. Vale, (dir.), *From Rome to Lisbon. An Album for the Magnanimous King*, Lisbonne, 2015.

2 Il est aujourd'hui conservé dans l'église de São Jorge de Arroios, à Lisbonne.

3 Rappelons l'importante contribution au prestige de l'art français au Portugal apportée par la reine Dona Maria Francisca Isabel de Sabóia Nemours (1646-1683), première épouse du roi Pierre II, père de Jean V (voir T. L. M. Vale, « Obras de Arte e Objectos de Cultura Franceses no Barroco Seiscentista Português : Correspondência para Duarte Ribeiro de Macedo em Paris (1668-1676) », *Brotéria*, 2006, vol. 162, n° 5/6, p. 559-581).

4 Voir L. d'Orey, *A Baixela da Coroa Portuguesa*, Lisbonne, 1990 et I. S. Godinho (éd.), *A Baixela de Sua Majestade Fidelíssima*, Lisbonne, 2002.

5 L'envoyé du Portugal à Paris entre 1726 et 1753, Francisco Mendes de Góis, serait né vers 1670, à Faro, et aurait étudié à Évora. Fils d'un chrétien récemment converti, il fut l'objet de poursuites de la part du Saint-Office, poursuites qui le conduisirent à Rome en 1704. De sa propre initiative, il se plaça au service des diplomates portugais à Londres et accompagna l'ambassadeur Marco António de Azevedo Coutinho à Paris, en qualité de secrétaire, lorsque celui-ci s'y installa en 1722. L'année suivante, il revint au Portugal pour résoudre une fois pour toute sa situation auprès de l'Inquisition, et y réussit avec succès en cette même année de 1723. Il aurait pour cela bénéficié de la protection du cardinal da Mota – voir principalement A. S. Carvalho, « Um Agente de Portugal em França, Francisco Mendes de Góis », *Anais da Academia Portuguesa da História*, 1949, 2^e série, vol. II, p. 213-240.

6 Cette très brève synthèse biographique du cardinal da Cunha s'appuie sur de nombreux ouvrages consultés, parmi lesquels nous citons les principaux : *Elogio do Eminetíssimo Senhor Nuno da Cunha de Ataíde Presbítero Cardeal da Santa Igreja Romana do Título de Santa Anastasia, Inquisidor Geral dos Domínios de Portugal, e Conselheiro de Estado das Fidelíssimas Magestades de*

D. João V e D. Joseph nossos Senhores Composto por hum Obsequioso de Sua Eminência, Lisbonne, 1751 ; Fr. F. de São Tomás, *Oração Fúnebre nas Exéquias do Eminetíssimo e Reverendíssimo Senhor Nuno da Cunha de Ataíde, Presbítero Cardeal da Santa Igreja Romana, e Inquisidor Geral destes Reynos Celebradas pelo Supremo Tribunal da Santa Inquisição na Igreja do Real Convento de S. Domingos de Lisboa em 30 de Janeiro de 1751*, Lisbonne, 1752 ; Fr. B. de Santa Rosa, *Oração Fúnebre nas Exéquias do Eminetíssimo e Reverendíssimo Senhor Nuno da Cunha e Ataíde Presbítero Cardeal da Santa Igreja Romana, e Inquisidor Geral destes Reynos Celebradas pelo Rectíssimo Tribunal da Santa Inquisição de Coimbra*, Coimbra, 1752 ; Fr. C. da Conceição, *Gabinete Histórico*, t. XI, Lisbonne, 1829 ; Pe. J. de Castro, *O Cardeal Nacional*, Lisbonne, 1943 ; D. Tristão da Cunha de Ataíde, *Portugal, Lisboa e a Corte nos Reinados de D. Pedro II e D. João V*, António Saldanha et Carmen Radulet (éd.), Lisbonne, 1990.

7 Voir *Exposition d'Orfèvrerie Française Civile du xvi^e siècle au début du xix^e*, Paris, 1926, p. 11 ; « Département des Objets d'art. Nouvelles Acquisitions », *La Revue des Arts (Revue des Musées de France)*, 1957, p. 128 ; Y. Bottineau, *Catalogue de l'Orfèvrerie du xvi^e, du xviii^e et du xix^e siècles*, Paris, 1958, n° 100, p. 81, ill. XXIX ; *L'Art Français et l'Europe aux xvi^e et xviii^e siècles*, Paris, 1958, n° 167 (p. 128) et ill. XXXIX ; *Kings and Collectors. Paintings, Sculptures and Decorative Arts from the Musée du Louvre*, cat. exp., Atlanta, High Museum of Art, 2006, p. 130 et p. 160.

8 Sur les échos dans la presse de l'époque, citons : « Un écrivain de Thomas Germain donné au Louvre », *L'Aurore*, 18 juin 1956 et « Offerte au Louvre par la baronne Cassel von Doorn. L'écrivain en vermeil eût été estimée de 25 à 30 millions », *Le Figaro*, 26 juin 1956.

9 L'ouvrage présente les marques suivantes : poinçon de maître orfèvre parisien avec les lettres TG et une toison pour Thomas Germain (maître en 1733, mort en 1748) ; poinçon de jurande : lettre F couronnée pour 1746-1747 ; poinçon de charge : lettre A couronnée pour les ouvrages d'argent pendant le bail du fermier Antoine Leschaudel, 1744-1750 (seuls l'encrier et le poudrier ont le poinçon de charge représentant un bras, pour les ouvrages d'or et les menus ouvrages d'argent pendant le bail du fermier Antoine Leschaudel, 1744-1750) ; poinçon de décharge pour les ouvrages exportés : une vache (xviii^e siècle, dates précises non connues) ; l'écrin de maroquin doublé de velours, à poignées de cuivre, porte sur les poignées le poinçon C couronné des ouvrages de cuivre pour la période 1745-1749.

10 Arquivo Nacional Da Torre Do Tombo (ANTT), *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, liasse 18, publiée dans

le *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. Documentos Relativos à Ourivesaria Francesa Encomendada para Portugal*, vol. I, Lisbonne, 1935, doc. LXXXIII, p. 51.

11 *Ibid.*, p. 52.

12 ANTT, *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, liasse 18, publiée dans le *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. Documentos Relativos à Ourivesaria Francesa Encomendada para Portugal*, vol. I, (...), doc. LXXXVI, p. 53.

13 *Ibid.*

14 Cette très brève synthèse biographique du cardinal da Mota s'appuie sur de nombreux ouvrages consultés, parmi lesquels nous citons ici les principaux : M. S. de Faria, *Notícias de Portugal*, Lisbonne 1740, p. 27-278 ; M. F. Leonardo, *Elogio Histórico, Panegyrico, Encomiástico, e Fúnebre às Saudosas Memórias do Eminetíssimo, e Reverendíssimo Senhor D. João da Mota e Silva ; Cardeal Presbytero da Santa Igreja Romana, e Primeiro Ministro Universal da Coroa Portuguesa*, Lisbonne, 1748 ; Pe. J. de Castro, 1943, cit. n. 6 ; F. de Almeida, *História da Igreja em Portugal*, vol. II, Porto, 1967.

15 Archives historiques et diplomatiques du ministère des Affaires étrangères (Lisbonne), *Fundo Francisco Mendes de Góis*, boîte 18, dossier 33.

16 ANTT, *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, boîte 2, liasse 7, doc. 78 ; cette lettre fut en partie publiée dans le *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. Documentos Relativos à Ourivesaria Francesa Encomendada para Portugal*, vol. I, (...), doc. XXXIII, p. 29.

17 *Ibid.*

18 ANTT, *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, boîte 2, liasse 7, doc. 79 ; cette lettre fut en partie publiée dans le *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. Documentos Relativos à Ourivesaria Francesa Encomendada para Portugal*, vol. I, (...), doc. XXXIV, p. 30.

19 *Ibid.*

20 ANTT, *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, boîte 2, liasse 7, doc. 79.

21 L'ouvrage bénéficia aussi de la collaboration de l'orfèvre italien Giuseppe Pesaroni (1670-1734). Un très grand nombre d'artistes (plus de cent) participèrent au chantier monumental de l'autel de Sant'Ignazio, commencé en 1695, afin de tenter d'en accélérer l'achèvement. Sur le sujet, voir V. De Feo, *Andrea Pozzo. Architettura e Illusione*, Rome, 1988 ; P. A. Dionisi, SJ, *Il Gesù di Roma. Breve Storia e Illustrazione della Prima Chiesa Eretta dalla Compagnia di Gesù*, Rome, 1996, p. 101-109 et R. Enggass, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome. An Illustrated Catalogue*, Londres-Pennsylvanie, 1976, p. 44-51.

22 ANTT, *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, liasse 14, publié dans le *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. Documentos Relativos à Ourivesaria Francesa Encomendada para Portugal*, vol. I, (...), doc. XXXVIII, p. 32.

23 Outre la marque de l'orfèvre, la pièce présente les poinçons suivants : poinçon de maître orfèvre parisien avec les lettres TG et une toison pour Thomas Germain (maître en 1733, mort en 1748) ; poinçon de jurande : lettre R couronnée pour 1733-1734 ; poinçon de charge : lettre A couronnée pour les ouvrages d'argent pendant le bail du fermier Hubert Louvet, 1732-1738 ; poinçon de décharge pour les ouvrages exportés : une vache (xviii^e siècle, dates précises non connues) ; poinçon d'importation des pays contractants de 1864 à 1893 : un charançon dans un ovale ; poinçon d'importation des pays non contractants de 1864 à 1893 : lettres ET.

24 Informations comprises dans la fiche de l'œuvre, qui indique la bibliographie suivante : *Chronique des Arts et de la Curiosité*, Paris, 3 mai 1884, p. 142, 11 juin 1891, p. 182 et 21 décembre 1907, p. 374 ; P. L. Jacob, *Notice du Catalogue de la Vente Double*, Paris, 1881, p. IX et p. LXXXI ; *Soixante Planches d'Orfèvrerie de la Collection Paul Eudel*, Paris, 1884, p. 5, ill. XVII ; B. I. Pichon, *Catalogue de la Vente Paul Eudel*, Paris, 1884, p. 6 ; G. Bapst, *Les Germains : orfèvres-sculpteurs du roy*, Paris-Londres, 1887, p. 102-103 ; G. Bapst, *L'Orfèvrerie Française à la Cour du Portugal au xviii^e Siècle*, Paris, 1892, p. 13 ; R. Koecklin, « L'écuelle de Thomas Germain », *Bulletin des Musées de France*, 1908, n° 1, p. 45 et suivantes ; M. de Vasselot, « À propos de l'écuelle de Thomas Germain », *Bulletin des Musées de France*, n° 2, 1908, p. 21 et suivantes ; M. de Vasselot, « Une écuelle de Thomas Germain au musée du Louvre », *Bulletin des Musées de France*, 1908, p. 27 et 29 ; J. Neurgey, « L'Exposition d'Orfèvrerie Française Civile... », *Le Figaro Artistique*, 13 mai 1926, p. 48 ; H. Nocq, P. Alfassa, J. Gérin, *Orfèvrerie Civile Française*, t. 1, Paris, 1926, ill. XXIII ; H. Clouzot, *Les Arts du Métal*, Paris, 1934, p. 113-114.

25 Voir M. Bimbenet-Privat, « Tout l'éclat de l'Orfèvrerie Française », *Dossier de L'Art*, 2014, n° 219, p. 62-71, et surtout le texte du même auteur dans J. Durand, M. Bimbenet-Privat, F. Dassas, *Décor, Mobiliers et Objets d'Art du musée du Louvre de Louis XIV à Marie-Antoinette*, Paris, 2014, p. 338-339, n° 131.

26 Citons, à titre d'exemple, entre de nombreux choix possibles, l'écuelle du même orfèvre, datée d'environ 1722-1725 et vendue aux enchères à Londres par Sotheby's le 18 avril 2012, qui intégrait la collection de Raymond et Pierre Jourdain-Barry.

27 Voir T. L. M. Vale, « Roman Baroque Silver for the Patriarchate of Lisbon », *The Burlington Magazine*, 2013, vol. CLV, p. 384-389, n° 1.323 et T. L. M. Vale, « Entre castiçais, vasos, bustos de santos e estátuas de apóstolos : cerimonial e aparato barroco do altar da Patriarcal Joanina », *Cadernos do Arquivo Municipal*, 2014, n° 1, 2^e Série, p. 195-221.

ONT COLLABORÉ À CE NUMÉRO

Christian BAULEZ

Conservateur général honoraire du patrimoine

Stéphanie BROUILLET

Conservatrice, Inspectrice des collections au Mobilier national et anciennement responsable des collections extra-européennes au musée national de la céramique de Sèvres

Émilie CHEDEVILLE

Doctorante contractuelle, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Isabelle DUBOIS-BRINKMANN

Conservateur en chef au musée des Beaux-arts de Mulhouse

Blaise DUCOS

Conservateur au département des Peintures du musée du Louvre, chargé des tableaux hollandais et flamands, *xvii^e-xviii^e siècles*

Maria Filomena GUERRA

Directrice de recherche au CNRS, UMR 8096, Archéologie des Amériques

Marie-Lise LAHAYE

Attachée de conservation

Coralie LEGROUX

Docteur en Histoire de l'art et restauratrice d'art pictural extrême-oriental

Sylvie LE RAY-BURIMI

Conservateur en chef au musée de l'Armée à Paris

Marie-Pascale MALLÉ

Conservateur général, Responsable du pôle de collections « Corps, apparences, sexualité » au MuCEM, Marseille

Gabrielle MONTARNAL

Chargée des ressources documentaires, musée départemental Maurice-Denis, Saint-Germain-en-Laye

Mélanie MOREAU

Attachée de conservation, Directrice adjointe des musées d'Art et d'Histoire de La Rochelle

Paz NÚÑEZ-REGUEIRO

Conservatrice, responsable de l'Unité patrimoniale des collections des Amériques au musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris

Pierre-Hippolyte PÉNET

Conservateur chargé des collections *xv^e-xviii^e siècles* au Palais des ducs de Lorraine-Musée Lorrain, Nancy

Dominique PRÉVÔT

Chargé d'études documentaires au département moderne du musée de l'Armée, Paris

Marco RICCÒMINI

Historien de l'art

Géraud SEZNEC

Capitaine, conservateur du musée de la Légion étrangère, Aubagne

Teresa Leonor M. VALE

Historienne de l'art, professeur d'histoire de l'art à la faculté de Lettres de l'université de Lisbonne et chercheur à l'ARTIS – Institut de l'histoire de l'art (université de Lisbonne)

ARTICLES À PARAÎTRE

Carole VERCOUTÈRE, Juliette LEVY, Agnès CASCIO, Laurence GLEMAREC et Stéphanie RENAULT

Regards croisés sur la « Vénus impudique »

Vincent GIOVANNONI

L'automate-flûtiste d'Alexandre-Nicolas Théroude au MuCEM de Marseille

Federico IBORRA BERNAD

La porte de la chapelle du palais de Mosen Sorell au musée du Louvre

Catherine BASTIEN

De Naples à Paris : les collections italiennes cédées par le traité de Florence du 28 mars 1801

ÉCOUEN

Aurélie GERBIER

Marie-Madeleine et Marie Salomé, deux vitraux de la *Verrière des Alérions* de la collégiale de Saint-Martin de Montmorency

Julie ROHOU

L'Amour archer, un bijou matrimonial de la fin du *xvi^e siècle*

Thierry CREPIN-LEBLOND

Une acquisition récente : un service de douze assiettes en émail peint par Pierre Courteys

Muriel BARBIER

– *La Bataille de Gelboé*, pièce rescapée d'une tenture en cuir des Rois d'Israël

– Une certaine idée du mobilier Renaissance... Éléments de réflexion pour réviser la datation de certains meubles

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Tous droits réservés

Malgré ses efforts, certains auteurs ou ayants droit de photographies et/ou d'œuvres représentées sur les photographies de la revue n'ont pu être identifiés ou retrouvés par l'éditeur. Nous prions les auteurs, ou leurs ayants droit, que nous aurions omis de mentionner, de bien vouloir nous excuser et de nous contacter.

Aubagne

© Légion étrangère : p. 3, p. 15 à 19 (fig. 1 à 5)

Bâle

© Bâle, Kunstmuseum, photo Martin P. Bühler : p. 40 (fig. 5, 7) ; Staatsarchiv Basel-Stadt, BILD Falk. E 118 : p. 42 (fig. 11)

Bernay

© Musée des beaux-arts, Ville de Bernay/cliché Jean-Pierre Copitet : p. 22 (fig. 6)

Bogota

Fotografía de Jorge Nieto. Archivo Museo del Oro, Banco de la República, Colombia : p. 24, p. 26 (fig. 3), p. 27 (fig. 5)

Dijon

Photo F. Jay © DMP Dijon : p. 40 (fig. 6)

La Rochelle

© Max Roy/Musées d'art et d'histoire de La Rochelle : couverture, p. 58, p. 59 (fig. 2), p. 60 (fig. 3), p. 61 (fig. 5, 6), p. 63 (fig. 11), p. 65 (fig. 12, 14, 15) ; © CMPC/Musées d'art et d'histoire de La Rochelle : p. 61 (fig. 4) ; © David Job o2prod/Musées d'art et d'histoire de La Rochelle : p. 62 (fig. 9), p. 63 (fig. 10)

Lisbonne

National Library of Portugal : p. 49 (fig. 1), p. 53 (fig. 10), p. 56 (fig. 15)

Marseille

photo Y. Inchiermann © MuCEM : p. 94 (fig. 9)

Nancy

© Musée Lorrain, Nancy, Inv. 2017.1.1/Photo M. Bourguet et F. Rey : p. 9 (fig. 2) ; © Musée Lorrain, Nancy, Inv. 2005.5.1/Photo B. Prud'homme : p. 8 (fig. 1) ; © Musée Lorrain, Nancy, Inv. 2007.0.3639 : p. 10 (fig. 3)

Paris

© Archives nationales (France) : p. 81 (fig. 9) ; © CNM/Château d'Oiron : p. 10 (fig. 4) ; © Cnum - Conservatoire numérique des Arts et Métiers – <http://cnum.cnam.fr> : p. 27 (fig. 4)

Agence photographique RMN-Grand Palais

© RMN-Grand Palais : p. 80 (fig. 7) ; © RMN-Grand Palais/image RMN-GP : p. 67, p. 68 (fig. 1), p. 69 (fig. 2) ; © RMN-Grand Palais (Château de Versailles)/Gérard Blot : p. 74, p. 75 (fig. 1), p. 76 (fig. 2, 3), p. 78 (fig. 4), p. 79 (fig. 5), p. 87 (fig. 9) ; © RMN-Grand Palais ; (Château de Versailles)/Franck Raux : p. 85 (fig. 4) ; © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski : p. 87 (fig. 8) ; © RMN-Grand Palais (MuCEM)/droits réservés : p. 90 (fig. 1) ; © RMN-Grand Palais (musée

du Louvre)/Tony Querrec : p. 4 (fig. 1), p. 7 (fig. 6) ; © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Gérard Blot : p. 5 (fig. 2), p. 6 (fig. 4) ; © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/René-Gabriel Djeda : p. 5 (fig. 3) ; © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Adrien Didierjean : p. 7 (fig. 5) ; © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Thierry Ollivier : p. 80 (fig. 8) ; © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Stéphane Maréchal : p. 48, p. 50 (fig. 2, 3, 4), p. 51 (fig. 7), p. 52 (fig. 9) ; © Art Institute of Chicago, Dist. RMN-Grand Palais / image The Art Institute of Chicago : p. 73 (fig. 8) ; © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais/image Staatsgalerie Stuttgart : p. 72 (fig. 5, 6) ; © MuCEM, Dist. RMN-Grand Palais/image MuCEM : p. 90 (fig. 2), p. 93 (fig. 6), p. 95 (fig. 10), p. 96 (fig. 12), p. 98 (fig. 15) ; © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Philippe Fuzeau : p. 54 (fig. 11), p. 55 (fig. 12, 13), p. 56 (fig. 14) ; © musée du quai Branly-Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais/image musée du quai Branly-Jacques Chirac : p. 25 (fig. 1), p. 29 (fig. 8) ; © musée du quai Branly-Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais/Claude Germain : p. 28 (fig. 6), p. 31 (fig. 11) ; © musée du quai Branly-Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais/Cyril Zannettacci : p. 33 (fig. 16) ; © Paris-Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais/Pascal Segrette : p. 11 (fig. 5) ; © Paris-Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais/image musée de l'Armée : p. 82, p. 83 (fig. 1) ; © Paris-Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais/Émilie Cambier : p. 23, p. 82, p. 84 (fig. 2, 3), p. 85 (fig. 5, 6), p. 86 (fig. 7)

Saint-Germain-en-Laye

© Musée départemental Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye/cliché E. Chedeville : p. 20 à 22 (fig. 1 à 5)

Saint-Petersbourg

© The State Hermitage Museum/Photo by Vladimir Terebinin Credit Line : The State Hermitage Museum, St Petersburg : p. 71 (fig. 4)

Versailles

© Château de Versailles : p. 77 (fig. 6)

Zurich

© Zentralbibliothek Zürich, Ms. A 75, p. 156 – Getuschte Federzeichnung aus der Zürcher- und Schweizerchronik von Gerold Edlibach, Zürich 1485-1532 : p. 41 (fig. 8)

© Isabelle Dubois-Brinkmann : p. 40 (fig. 4), p. 42 (fig. 9, 10, 12), p. 44 (fig. 15), p. 45 (fig. 16), p. 46 (fig. 17) ; © M.-F. Guerra : p. 25 (fig. 2), p. 28 (fig. 7), p. 29 (fig. 9), p. 30 (fig. 10), p. 31 (fig. 12, 13, 14) et p. 32 (fig. 15) ; © Dominique Jeanson : p. 13 (fig. 1), p. 14 (fig. 2) ; © Photos Fred Hurst : p. 35, p. 36 (fig. 1), p. 37 (fig. 2), p. 38 (fig. 3) ; © Coralie Legroux : p. 59 (fig. 1), p. 61 (fig. 7, 8), p. 65 (fig. 13) ; Réalisation Jérémie Lochar : p. 25 (fig. 2) ; © Henri de Maistre : p. 20 à 22 (fig. 1 à 6) ; photo M.-P. Mallé © MuCEM : p. 89, p. 91 (fig. 3), p. 92 (fig. 4, 5), p. 93 (fig. 7), p. 94 (fig. 8), p. 95 (fig. 11), p. 96 (fig. 13), p. 97 (fig. 14), p. 99 (fig. 16) ; © Marco Riccòmini : p. 70 (fig. 3), p. 72 (fig. 7), p. 73 (fig. 9) ; © Teresa Leonor M. Vale : p. 51 (fig. 5, 6), p. 52 (fig. 8) ; © Alexia Vettori : p. 43 (fig. 13), p. 44 (fig. 14)